

EL SILENCIO EN *EL MONSTRUO DEL MANZANARES***Fernando Rodríguez Mansilla**

Hobart and William Smith Colleges

RESUMEN: Este trabajo estudia la función del silencio en la novela *El monstruo del Manzanares*, novela corta incluida en la colección *La mojiganga del gusto* (1641) de Andrés Sanz del Castillo. Esta novela posee constantes alusiones al silencio, las cuales, sumadas a la ausencia de diálogos que reproduzcan las voces de los personajes, nos llevan a considerar, más allá todavía, que el silencio configura un tema en sí mismo dentro de *El monstruo de Manzanares* y determina notoriamente el sentido final de la novela.

PALABRAS CLAVE: El Monstruo de Manzanares, Sanz del Castillo, Mojiganga del gusto, novela corta, culteranismo

ABSTRACT: This article analyzes the silence as a literary device in *El monstruo de Manzanares*, a short novel included in the book *La mojiganga del gusto* (1641) by Andrés Sanz del Castillo. The several allusions to silence presented in this narrative, as well as the absence of any dialogue or direct speech of its characters, consolidate the silence as the main subject of *El monstruo del Manzanares* and a key part for its interpretation.

KEYWORDS: El Monstruo de Manzanares, Sanz del Castillo, Mojiganga del gusto, short novel, culteranismo

Este trabajo se propone analizar la función del silencio en *El monstruo del Manzanares* de Andrés Sanz del Castillo. La crítica ya ha advertido que la novela que nos ocupa, como todas las que integran la colección *Mojiganga del gusto* (1641), posee “un lenguaje con reminiscencias gongorinas en la imaginería” (Pego, 1995: 229). Aquí se va a indagar en torno a la interacción entre el silencio como elemento de la narración y este estilo culto y alambicado, factores compositivos que determinan notoriamente el sentido final de *El monstruo del Manzanares*. Si a estos factores se suma la ausencia de diálogos que reproduzcan las voces de los personajes o la mínima presencia de discursos atribuibles a ellos, se puede afirmar, en efecto, que el silencio configura un tema en sí mismo dentro del texto. El estudio del silencio en la literatura del Siglo de Oro es relativamente reciente y cuenta con una bibliografía limitada.¹ Florence Béziat (2004: 19) ha establecido dos enfoques principales en la bibliografía crítica sobre el silencio: el silencio como valor (enfoque ético) y el silencio como escritura (enfoque estético). En este trabajo vamos a circunscribirnos al estudio del silencio desde un enfoque ético, ya que vamos a explorar cómo es aplicado en la construcción de los personajes, de sus acciones y de los conflictos que aquellos

¹ Además de los artículos clásicos de A. Trueblood (1958a y 1958b) sobre *Don Quijote* y el de A. Egido (1991) sobre *El criticón* de Baltasar Gracián (por mencionar los más destacados), solo existen dos monografías dedicadas al estudio del silencio, ambas en torno al drama aurisecular: el silencio en el teatro de Tirso de Molina (Béziat, 2004) y en el de Calderón de la Barca (Déodat-Kessedjian, 1999). La bibliografía sobre el silencio en la literatura aurisecular recopilada por Béziat (2004: 12-19) hace patente que este se ha analizado, por lo general, como elemento de la representación sobre las tablas y solo excepcionalmente en la narrativa (*Don Quijote* y *El criticón*).

deben afrontar. Finalizaremos el artículo con una breve reflexión sobre su impacto estético en la composición narrativa.

Para proceder al análisis del silencio, debe comentarse, en primer lugar, la estructura de la novela. En esta pueden reconocerse dos partes: la deshonra de Flora a manos del supuesto “monstruo”, episodio que es relatado *in media res* y que incluye una digresión para revelar el misterio del disfrazado; y luego la búsqueda del victimario de la muchacha para resarcir su honor perdido, episodio mucho más extenso que sigue un orden estrictamente cronológico. Mientras la primera parte mencionada posee un carácter digresivo, que el narrador desarrolla hábilmente para captar la atención del lector a través de un lance amoroso anómalo, estridente; la segunda, más extensa y lineal, sigue el cauce de una investigación casi policial *avant la lettre* (se interroga al sospechoso, se busca testigos para verificar datos, se analiza la evidencia, etc.). Esta división también es advertida por Pego, quien anota el equilibrio entre tópicos y convenciones del género de la novela corta (poemas, monólogos, descripciones de la naturaleza, elogio de la belleza superlativa de la dama, etc.) y un lenguaje que adopta tecnicismos jurídicos (1995: 237). Efectivamente, una vez identificado el culpable (que no es el primer sospechoso, sino su rival, don Gaspar) el resto de la novela es la solución judicial, que debe igualmente mantenernos en vilo, pues la honra de la muchacha está en cuestión y debe hallarse una solución a su problema.

A lo largo de *El monstruo del Manzanares* el silencio va adoptando múltiples funciones y sentidos, pues se percibe un desplazamiento en su empleo, de la mano de un estilo artificioso que sí se mantiene parejo, cubriendo como una pátina idealizadora toda la ficción. Dicho estilo también sufre un desplazamiento en su función narrativa: si en la primera parte tiene por objeto “ennoblecere”, o sea poner a la altura de la fábula mitológica, el enredo amoroso de los jóvenes protagonistas; en la segunda se propone otorgarle mayor dignidad al conflicto (quitarle el tono de comedia de capa y espada) y, de la mano del silencio en su dimensión de valor máximo de la prudencia humana, prometerle al lector que el caso de Flora se resolverá y el orden será, finalmente, restablecido.

Empecemos con el análisis de la primera parte de *El monstruo del Manzanares*, dedicada a la violación de Flora, para ver cómo se plasma el silencio como modalidad del erotismo literario. En esta faceta, el empleo del silencio es solidario del lenguaje culto que adopta el narrador, quien vuelve así distante la realidad cotidiana de la vida madrileña. Fiel seguidor del estilo gongorino, aplica el procedimiento que, a partir de Dámaso Alonso, se conoce como el doble juego de eludir la realidad cotidiana, ruin y trillada, y crear, mediante la perífrasis y otros recursos de la lengua ingeniosa, un mundo revestido de elegancia y belleza ideal: “El mundo sufre una poda de cualidades físicas no interesantes estéticamente; pero las cuales conservadas adquieren – con el aislamiento – nitidez, realce, intensidad, notas elevadas ahora a términos absolutos, perdidas antes – del lado real – en una confusión de contingencias” (Alonso, 1983: 407). Aplicando este procedimiento, los amantes del relato, individuos de carne y hueso, habitantes de la Corte, se vuelven, desde esta particular perspectiva narrativa, sujetos casi mitológicos, jóvenes hermosos y apasionados. Se crea una atmósfera bucólica propicia para el encuentro erótico y una representación sensual de los hechos, que el narrador cuenta como si se tratara de una fábula, a la manera de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, obra maestra de Góngora, norte y modelo de sus seguidores.

Por datos internos de la novela, se descubre que la época del año en que ocurren las acciones principales se identifica con las fiestas de la Cruz de Mayo y de Santiago el Verde, cuya peregrinación se lleva a cabo precisamente en el Sotillo, lugar ameno, propicio para encuentros sexuales, donde ocurre el ultraje de Flora (Pego, 1995: 239-240). El nombre de la protagonista es

igualmente connotativo, ya que evoca un personaje mitológico que se suele confundir con Venus (Pego, 1995: 241). Los personajes aparecen, *in media res* como ya se advirtió, en un espacio bucólico, el de la deleitosa vera del Manzanares, cuyas damas que pasean son denominadas “humanas diosas” (340).² Aquí ocurrirá el encuentro del sátiro con Flora, otra diosa o ninfa, víctima de un “abrasado deseo”, quien le espera “oculta entre las redes sutiles, unos tejidos mirtos y parras”, en un rincón secreto o “verde y abrilesco edificio” (342), del que solo asoma cuando escucha la señal, un silbo, que ya tenía concertada con su amante. La atmósfera descrita es eminentemente erótica, con las referencias al mirto y la parra. Se trata de un refugio que, más adelante lo sabremos, “aun al sol le negaba la entrada” (355). El mirto posee una connotación erótica, pues es un árbol “that iconographically stands as an emblem for marriage but that symbolizes the clitoris” (Binotti, 2012: 121). De hecho, recordémoslo, el matrimonio, *stricto sensu*, se realiza a través del coito, connotado aquí por el valor simbólico de este árbol. La vid, por otro lado, posee carácter lujurioso, proveniente de su vínculo con Baco (Egido, 1990: 219-220). Como resultado, el lugar del encuentro de los amantes está sumamente cargado de sensualidad.

Todo atento lector gongorino de la época, como lo era Sanz del Castillo, tenía como modelo estilístico para este tipo de escena amorosa la eminente *Fábula de Polifemo y Galatea*. Difundida por vía manuscrita a partir de 1612, para cuando nuestro novelista publica *El monstruo del Manzanares* (casi treinta años después), los atributos de sus protagonistas debían estar bastante bien asimilados: Polifemo se identifica con la imagen del falo, la energía sexual sin tapujos, en tanto Galatea representa la negación de esa agresividad, ya que exalta el placer parsimonioso y delicado, dado que concibe el sexo como un ritual casi coreográfico, tal como se ayunta con el joven Acis (Binotti, 2012: 104). Con esta lección gongorina aprendida, no debe sorprendernos encontrar en *El monstruo del Manzanares* una pareja protagónica que también encarna los opuestos amorosos: “Flora, símbolo de la feminidad [la naturaleza pura, bella e incorrupta] y el monstruo, prodigio fálico, implican la fertilidad de las aberturas corporales” (Pego, 1995: 242). Podemos reconocer la agresividad intrínseca del gigante Polifemo en el personaje monstruoso que encarnará el falso don Gaspar (usurpador del lugar de don Juan, el auténtico galán), cuya violencia en el coito hará que Flora se desmaye. Desde la primera línea de la novela se nos hace notar el ruido y la violencia que implica la figura del monstruo, a través de sus “temerarios y espantosos gritos” (339). Se trata de un “bruto o sátiro vestido de pieles manchadas a trechos, tan guedejudas y ceñosas que ponían espanto a quien de lejos le miraba” (339-340); nótese que el cuerpo velludo y con mechones que le cuelgan (por eso son “pieles guedejudas”) recrea también la figura del salvaje de origen medieval, encarnación de la lujuria y el desenfreno, características opuestas a la sumisión y el idealismo propios del amante cortés (Deyermond, 1967: 266)³.

En contraste con la representación del gigante cíclope, en la *Fábula de Polifemo* gongorina las escenas silentes, en las que Galatea ocupa el rol central (considérese que en el poema la ninfa nunca habla), definen simbólicamente un espacio de no violencia (Binotti, 2012: 122). En paralelo, en *El monstruo del Manzanares* encontramos aquella dimensión delicada del

² Todas las citas de *El monstruo del Manzanares*, salvo cuando se señale lo contrario, provienen de la antología de *Novelas cortas del siglo XVII*, editada, con solvencia, por Rafael Bonilla Cerezo.

³ Nos hallamos ante una violencia, por cierto, que se plasma, contemporáneamente, en los escenarios de la novela pastoril española, aunque sin el estilo culto que es sello distintivo (y tan significativo en términos hermenéuticos) de nuestro relato. En *El pastor de Iberia* (1591) se narra, por primera vez en el género, el rapto, violación y asesinato de una mujer. La violencia llega a su máximo grado de sadismo en la *Soledad entretenida* (1638 y 1644), donde se escenifican torturas y ultrajes con sátiros y ninfas como protagonistas (Souviron López, 1997).

sexo, vinculada con el silencio y la parsimonia, encarnada en Flora. Sin embargo, esta faceta del amor erótico con atributos femeninos será totalmente opacada en la novela, dado que, lamentablemente, la sesión amorosa se llevará a cabo contra la voluntad de la muchacha. El choque de las concepciones contrapuestas del sexo (el punto de vista masculino como agresivo y violento, en contraste con la perspectiva femenina) se produce cuando Flora intenta convencer al disfrazado de que se retire la máscara que oculta su identidad:

Y corrida de que en tan brutal traje solicitase mayores logros, le pidió llamándole por su nombre con la melosidad que se puede considerar parece en su determinación mal pensada, y que pues había pasado tantos siglos de penas venciendo sus impulsos, como había dicho, dilatase el mitigarlas lo que podían tardar en retirarse a otra más oculta y cómoda parte, encareciéndole con extremos de fineza la que le haría en quitarse así el grisoso vestido como la supuesta carátula que le hacía desconocida la voz, procurando reducirle a ello por todos los medios, halagos y acciones que para obligar las mujeres saben y el arte de amor les enseña (348-349)⁴

Se hace evidente que a Flora le urge verificar que va a entregarse a su galán y no a otra persona, pero además requiere “humanizarlo” (pues este solo se ha comunicado con gritos o con un silbo, no posee lenguaje) y hacer el amor de una forma no bestial. Su galán se halla poseído por el “brutal traje” o bien este revela su verdadera inclinación, única forma que tiene de canalizar sus “impulsos”, aquellos que Flora intenta encauzar con “melosidad” y los “medios, halagos y acciones” que – resalta el narrador – conoce el género femenino. El término “melosidad”, en este contexto, no deja de estar contaminado de carga erótica, ya que la miel y palabras afines se referían al goce físico⁵. Llama la atención el desparpajo del narrador para afirmar esto de una supuesta virgen y cómo sutilmente invita a su lector a imaginar a una adolescente Flora (pues se sabe que no tiene más de quince años) intentando llevar la batuta en el sexo y guiar a su amante hacia la búsqueda del placer mutuo y no solo la mera satisfacción del deseo masculino; prometiendo inclusive ciertas prácticas que pueden ser gratificantes; tales son esos “medios, halagos y acciones” que el “arte del amor” enseña a las mujeres.

Pero la negociación es infructuosa y sus maneras sutiles no encuentran respuesta en su rudo amante, de quien se observa el “furioso y despeitado [o sea, colérico] ánimo” (349).⁶ Esto provoca que Flora “más desanimada del engaño que del cansancio de la lucha, se rindió a un mortal desmayo” (349). Así se lleva a cabo la violación, ejerciendo el sátiro tal violencia o “agresión fálica” (Pego, 1995: 239) que provoca el desvanecimiento de la muchacha, cual la protagonista de *La fuerza de la sangre* de Cervantes, en el momento preciso en que “cogió [el monstruo o sátiro] en ella desfrutándole las azucenas de su castidad, colmado fruto de su insaciable deseo” (349). Nos hallamos en el reino del eufemismo, del arte elusivo culto, cuyo carácter hermético llama la atención sobre su artificiosidad, dada aquí por el ingenioso juego de palabras que se establece entre “desfrutándole” y “fruto”. Este es otro de los efectos del silencio:

⁴ En la edición que manejamos existe una errata, producto de introducir una preposición: “Todos los medios, halagos y acciones que para obligar a las mujeres saben y el arte de amor les enseña” (cursiva nuestra). La preposición tergiversa el pasaje, ya que aquellos “medios, halagos y acciones” son propios de las mujeres, que requieren convencer, con suavidad, a los hombres y no al revés. La edición de Emilio Cotarelo permite confirmar la errata, ya que, según verificamos, la preposición no aparece allí.

⁵ Respecto a la miel, remitimos al vocabulario final de la *Poesía erótica del Siglo de Oro* de Alzieu, Jammes y Lissorgues, 2000 y a Redondo, 1997: 231-242.

⁶ La expresión “despeitado ánimo” significa un ánimo o ímpetu “determinado y colérico, que no tiene pituita, que es flema” (Covarrubias, 2006: 693)

“La cortedad de la palabra al traducir la experiencia amorosa invita a su elusión” (Egido, 1990: 63).

Para saber cómo hemos llegado a este traumático desvirgamiento de Flora, el narrador dispone previamente una digresión que explica este lance poco convencional, casi una fantasía erótica producida por la represión a la que es sometida la muchacha; pues se sabe que sus padres la tienen bajo estricta vigilancia. Se nos cuenta que un galán, don Juan Osorio, conoce a Flora en la calle y ambos se enamoran a primera vista. De hecho, se comunican en silencio, ya que el joven depende de la mano de Flora que lo llama con señas. Apenas pueden estar cerca el uno del otro, el galán manifiesta sus sentimientos y le ofrece matrimonio a la dama, a lo cual ella le alcanza un papel donde se encuentra su plan para concretarlo. Inclusive este discurso de don Juan se encuentra en estilo indirecto y se nos priva de escuchar su propia voz, en un ambiente en el que se exalta con hipérbolos la belleza de la dama, cuyas lágrimas son “aljófár de su placer” (345), en tanto el rostro es “pedazo de carmín y nieve” (344), justo cuando acaba de verla salir de casa, escena que el narrador nos representa como “albergue y concha de su preciosa margarita” (343), equiparando a Flora con una perla que surge de la almeja que es su casa, para entrar en la “urna movable” que es el coche donde se transporta. Conviene recordar ante esta notable ausencia del diálogo como exposición directa de voces de nuestros personajes lo señalado por Claudio Guillén:

El único momento en que la palabra cesa de imitar lo vivido por vía de diferencia, y se reproduce a sí misma, sin salir del ámbito del lenguaje, es el diálogo. En ese instante la narración cede absolutamente el paso a la historia. Es decir, la narración, como actividad explícita, desaparece; y la historia coincide *grosso modo* con el relato. (Guillén, 1988: 80).

Pues bien, en *El monstruo del Manzanares* la presencia nula del diálogo produce el efecto contrario: el de una constante mimesis sostenida solo por la hermosa cobertura del lenguaje. Se impone el monólogo del narrador, que se vuelve casi un locutor poético eminentemente descriptivo, según hemos observado en las imágenes que inserta para referirse a los objetos cotidianos: el coche, la casa, el rostro de la amada, etc. En esto, Sanz del Castillo sigue, nuevamente, la lección gongorina de la écfasis que vuelve la narración una pintura, un espectáculo para los sentidos a través de metáforas e imágenes sumamente elaboradas, hasta el punto de que “we are expected to see the *Polifemo*, to imagine it with our own means” (Binotti, 2012: 118).

Si asumimos que el lenguaje culto se propone transmitir todo el tiempo una distancia, casi pictórica, que ennoblece a los personajes, debe reiterarse que, en la novela, va de la mano de una estrategia, la de emplear una dinámica de narración judicial, para alcanzar la verosimilitud: “El intento de mantener la narración en los cauces de la verosimilitud se apoya en pruebas o digresiones que pretenden sustentar la veracidad de lo contado” (Pego, 1995: 233). Este equilibrio entre verosimilitud y distancia ennoblecedora producto del estilo se ofrece por extenso en la segunda parte de la novela, dedicada a la resolución del “caso de honor” en el que están envueltos Flora, don Juan y su rival don Gaspar Leonardo. De este último se señala que es “pretendiente en la Corte, recién venido de Flandes” (349), señas suficientes para dar a entender que es un segundón, un noble sin patrimonio, forastero en Madrid, que ha tenido que abrazar la carrera militar y ahora, tras servir al rey, viene a reclamar mercedes. A este galán Flora no le corresponde, probablemente porque sabe que no está a su altura, y hasta le muestra “rigor y desprecio” (350) cuando lo ve en la calle. Eso es suficiente para avivar más su deseo y aspirar a gozarla, aprovechándose del criado felón de don Juan, Páez, quien por dinero revela el contenido

de la carta de Flora, “como le había oído leer a su amo aquel papel y le enviaba a buscar el vestido con que se había de disfrazar” (350). La carta le hablaba a don Juan en privado (destinada seguramente a una lectura silenciosa), pero este se la comunicó a Páez, craso error de hombre imprudente. Movido por el interés, el criado comete la indiscreción y revela el plan de Flora y su amo.

En un ambiente como este, donde la voz de los personajes es acallada por la del narrador, que lleva a cabo una estilización extrema de aquellos, se hace patente que toda manifestación de la intimidad que rompa aquel silencio puede resultar en catástrofe. Por esa razón, leerle la carta en voz alta a su criado es el más grave error de don Juan, el origen del problema que provoca la deshonra de Flora a manos de su rival, don Gaspar. En la carta, Flora declaraba su interés en mantener relaciones con él, proponiéndole ella misma que use el disfraz de monstruo para que se queden solos:

Y cuando el sosiego se apodere de nuestras acciones, emboscándonos más por lo que suceder puede [...], quitándote el disfraz que te pusieres podrás con seguridad hacerte dueño de lo que agora tan lejos lo eres, que para lo que desto puede resultar no me faltará ardid, una vez poseedor de la joya a que aspiras, para irte avisando de lo que favorable o no suceda. (347)

El mensaje era diáfano para el amante de la época. Una frase como “hacerte dueño” y el sustantivo “joya” en ese contexto eran tópicos para expresar la unión física y en particular el hecho de desvirgar a la muchacha (Colón Calderón, 2012: 396). Producto de esta carta llena de promesas de sentido eminentemente erótico, don Juan se halla impaciente, en la antesala de la felicidad, sin saber que va a perder su oportunidad de unirse a Flora. Su emoción es tal que “tan alegre se hallaba aguardando la hora que deseaba que las [horas] de aquel día en que el planeta mayor fiaba secretos de oro a la tierra se le hacían siglos” (351). La frase ingeniosa, que echa mano del zeugma que advertimos entre corchetes, se apoya en la referencia del sol o Apolo como “el planeta mayor” que proyecta sus rayos, aquellos “secretos de oro”⁷. Para consumir el tiempo de la manera más provechosa, don Juan compone un poema que canta para celebrar esa dicha anticipada. Esto también es un error. El poema arranca diciendo “esperanza bien lograda” y acaba afirmando que “esperando se alcanza” (352-353). Del canto del poema se nos dice que se produjo con “sonora voz”, revelando la necedad de no guardar prudente silencio sobre el motivo de su gozo por venir. El narrador advierte de nuevo sobre este hecho cuando califica el laúd de don Juan de “parlero instrumento” (353), adjetivo degradador que expresa el vicio de hablar en exceso, transferido al objeto en lugar del músico. Estos versos, como bien lo anota a pie de página el editor más reciente de la novela, poseen “cierto aire gongorino”, dado que recrean el lance amoroso utilizando las imágenes favoritas del poeta cordobés: “Que yo el más feliz amante, / amante y gozoso siempre, / de los claveles de Flora / beberé néctar por nieve” (354); los claveles son metáfora de los labios rojos y el beber néctar remite al beso apasionado. Pero todo esto, recordémoslo, es pura ilusión del enamorado que, ignorante, sueña con el encuentro que no se dará. Los versos manifiestan un deseo que se expone, en lugar de un discreto silencio que sería lo más adecuado para un plan que aún no se concreta. Entre leer la carta al criado y cantar en voz

⁷ El sentido del sustantivo “secreto” aquí seguramente es el de “secreto de naturaleza”, pues se trata de “aquellos efectos ocultos o ignorados que tienen o causan algunas cosas naturales o se originan de algunas curiosidades” (*Diccionario de autoridades*, s.v. *secreto*), como lo serían en este caso los rayos del sol que alumbran nuestro planeta. El uso del plural hace pensar que “secretos” se refiere, traslaticamente, a los rayos solares, que en la época se imaginaban como cabellos del propio dios Apolo, identificado con el astro rey. Para esta representación de Apolo con sus cabellos tendidos sobre la tierra, consúltese Arellano, 2000.

alta, don Juan va muy equivocado en su empresa amorosa; se trata de una falta de lesa prudencia, arte que, en aquel momento, don Juan desconoce y que solo practicará, junto a los otros personajes, una vez que Flora sea encontrada en el Sotillo tras el ataque del sátiro, se sospeche lo peor de su circunstancia y se desarrollen estrategias para afrontar su tragedia.

Como en otras escenas de la novela ya comentadas, también el hallazgo de Flora ultrajada da pie a que el narrador elabore un lenguaje conceptista que ennoblece y aleja a las figuras del relato. Así, al iniciarse la búsqueda su violador, encontramos un vocablo de significado un tanto oscuro: “Y saliéndose [el padre de Flora] con el caviloso acompañamiento al aspurgatorio y busca de su, si no robada, engañada Olimpia” (357). La palabra parece traer a cuento *expurgatorio*, como derivación de *expurgar*, “limpiar” o “eliminar”, en este caso, al peligroso monstruo. Además, el término bebería, según el *Diccionario de autoridades*, de *asperges*, “voz puramente latina usada en estilo jocoso como sustantivo masculino y vale lo mismo que rociadura o aspersión”, ya que, como se describe más adelante, se dispone que los alguaciles y corchetes “se esparciesen entre la espesura de los álamos y enmarañado de los parrales al descubrimiento del monstruo” (357), al que precisamente quieren *expurgar*. El término no deja de sonar algo ridículo, pero es lo que caracteriza a la prosa culta que estiliza una escena tan cotidiana en el Madrid de la época. A este procedimiento obedece asimismo la identificación de la joven Flora con una “si no robada, engañada Olimpia”, personaje proveniente del *Orlando furioso*, quien fue seducida, raptada y abandonada después en una isla por Vireno.⁸

Con el encuentro de la deshonrada Flora por las autoridades (el alcalde de corte, los alguaciles y su propio padre, quien es oidor), se da paso a la segunda parte de la novela, marcada por la solución del caso judicial en que se ha convertido la aventura amorosa de Flora y don Juan, con la intromisión de don Gaspar. Y aquí se nos ofrece otra dimensión del silencio: la del silencio como mecanismo de defensa ante la deshonra que hay que encubrir. El silencio se alza como un recurso de la prudencia para conservar la buena reputación. De allí que todos en esta parte de la novela decidan hablar poco o nada. Para empezar, cuando Flora es encontrada no atina a hablar. Está “turbada y sin aliento, librando en vez de palabras a la lengua lágrimas a los ojos” (358). Son el alcalde de corte y su comparsa (incluido el padre de Flora) quienes le ruegan les cuente lo que ha ocurrido e inclusive la inducen a que impute falsamente a don Juan de Osorio, su galán. Su relato se ve refrendado por la copia de la carta escrita al joven que llevaba entre sus ropas. La carta vuelve, figuradamente, a hablar en silencio por la muchacha. Con todo, el alcalde y el consternado padre acuerdan mantener toda la trama en secreto y llevar a cabo la búsqueda de don Juan, presunto culpable, con la mayor discreción.

Como parte de este proceder, el padre de Flora guarda silencio frente a la madre en torno a la pérdida de la virginidad o “talado virginio” (360) de su hija; nótese cómo se intenta suavizar el acto empleando una metáfora del árbol que se corta. La imagen evoca la figura de un leñador con el hacha (imagen fálica por donde se mire). Es una forma de reflejar poéticamente la violencia del acto, contundente y sin remedio. La captura de don Juan, pese a producirse de manera atropellada (con alharaca de parte de los esbirros que vejan a su criado Páez), también se lleva a cabo guardando silencio en torno al caso de honra en que está envuelto: se le invita a cumplir la palabra de matrimonio para evitar mayores escándalos, “habiendo sido tan

⁸ Esta pareja de amantes, Olimpia (u Olimpa) y Vireno, pasó al romancero y tuvo gran fortuna en las letras auriseculares hasta volverse un lugar común. Unos años antes, en la novela *Teresa de Manzanares* (1632), Alonso de Castillo Solórzano empleaba la referencia con fines cómicos: “Aquí comenzaron los trabajos de la gallega Olimpa, viéndose dejada del segoviano Vireno” (Castillo Solórzano, 2012: 190). Nótese, además, cuánto recuerda la frase de Sanz del Castillo a la construcción típicamente gongorina de “A, si no B”.

recatadamente oculto el daño recibido de Flora” (362). Don Juan accede, por salir del paso, con la condición de entrevistarse con ella, ya que espera aclararlo todo cuando la confronte.

Para llevar a cabo lo exigido por don Juan, el alcalde tiene que montar un operativo no poco trabajoso: debe crear una coartada para justificar la ausencia de don Juan de la casa familiar por unos días, bajo la excusa de acompañar a un amigo. Luego, debe comunicarse con el padre de Flora, quien convence a la madre para que, por la noche “con el menor ruido que pudiesen” (364), lleve a Flora a reunirse con don Juan. Esta es otra manifestación del silencio, la que lo concibe como la negación de lo público, como lo implica también la oscuridad de la noche.

Como se indicó ya, todos los parlamentos de los personajes en *El monstruo del Manzanares* se encuentran en discurso indirecto del narrador y se evita todo diálogo. De hecho, la única intervención directa, excepcional, de un personaje se da en esta parte, a través del monólogo de don Juan ante su criado Páez, en la noche de su encierro, cuando se lamenta de la coyuntura en la que se encuentra: puesto en peligro su honor y habiendo perdido el lance de amor con su amada. Su mayor desdicha es que un tercero le haya arrebatado la ocasión de gozar a Flora:

Que haya sido tan corta mi fortuna que en la primera intentada aventura haya tenido los azares de haber hecho ajena mano ramilletes de las flores, hasta ahora no ajadas, de aquel ambarino jardín, siendo más dichoso el robador de Leucipe que el amador de Clitofonte. (364)

El pasaje, que habla de Flora como un “ambarino jardín”, recurre a la imagen de la mujer como *hortus clausus*, de raíz medieval y quizás hasta sea un guiño al huerto de Melibea de *La Celestina*.⁹ La siguiente frase (“más dichoso el robador de Leucipe que el amador de Clitofonte”) solo se entiende con conocimiento de la novela bizantina, en especial de *Leucipe y Clitofonte*, de Aquiles Tacio, romanceada por Diego de Ágreda y Vargas en 1617. La comparación que entraña la referencia a la pareja griega es donairoso: el amante se queja de que su constancia, propia de Clitofonte (“el amador de Clitofonte”, el amante que guarda la virtud de su amada), no valga nada frente al embate del “robador de Leucipe”, o sea aquel amante sin escrúpulos que, apelando a artimañas, la posee y hace un “ramillete de flores” (364) del jardín de la amada, o sea que se apropia de su virginidad, su “flor” o pureza. Se trata de otro eufemismo para referirse al lamentable ultraje, desde la perspectiva del amante fiel y continente. La violencia implícita del acto se ve amortiguada por las referencias literarias, tanto la del *hortus clausus* como la de la novela bizantina. La clave de su desgracia está en el lamento siguiente: “¡Ah, Páez, Páez, y cuántos desabrimientos trae una liberal confianza!” (364); la de él mismo por no ser reservado en sus asuntos. Nuevamente se señala la necesidad de guardar silencio.

Dicha admonición se ve confirmada por la referencia en las líneas siguientes a la lechuza, metáfora que se emplea para referirse a una de las guardas (en femenino) que va a avisarle al alcalde que Flora y su madre han llegado: “Se acercó la madre de las nocturnas aves y dio nueva el alcalde cómo desde uno de sus balcones había reconocido llegar un coche a su puerta y que entendía era el desempeño de su promesa [la de entrevistarse don Juan con Flora]” (365). Esta ave era “símbolo del silencio, del estudio y la vigilia” (Covarrubias, 2006: 1176). Como se ve, el desarrollo narrativo en este punto está lleno de reverberaciones en torno al silencio como gesto de

⁹ Guiño que, aunque remoto, no andaría descaminado. ¿No se desata la tragedia en *La Celestina* precisamente por no guardar silencio frente al asedio del enamorado Calisto? Así lo entendía Lope de Vega en *Las fortunas de Diana*: “Porque decía un gran cortesano que si Melibea no respondiera entonces: ‘¿en qué, Calisto?’, que ni había libro de *Celestina*, ni los amores de los dos pasaran adelante” (Vega, 2002: 112).

prudencia. Así condensa Pedro Mexía esta dimensión del silencio: “A mi ver, una de las más ciertas señales del hombre sabio y cuerdo es que guarde el secreto encomendado de otro y, en los negocios propios que lo requieren, sea callado y secreto” (1989: 195).¹⁰ Gesto afín al de guardar silencio es ser reservado y parco en el hablar; la proximidad de ambos hábitos queda explícita en la *Silva de varia lección* por el hecho de que su autor se ocupa de ambos temas en capítulos sucesivos. El cuarto capítulo de la primera parte de la *Silva* está dedicado al silencio, en tanto el quinto elogia el hablar breve: “Verdaderamente es virtud y muy alabada cosa de todos los sabios el poco hablar” (1989: 209), a lo que acompaña numerosos ejemplos de origen clásico para probarlo. A las palabras de Mexía puede agregarse el comentario de Baltasar Gracián, quien defiende la misma idea como otra de las virtudes del hombre prudente:

Hablar de atento, con los émulos por cautela, con los demás por decencia. Siempre ai tiempo para embiar la palabra, pero no para bolverla. Hase de hablar como en testamento, que a menos palabras, menos pleitos. En lo que no importa se ha de ensayar uno para lo que importare. La arcanidad tiene visos de divinidad. El fácil a hablar cerca está de ser vencido y convencido. (2000: 190)¹¹

Otro tipo de silencio es el que quiere abrazar ahora Flora, quien decide escapar de la vigilancia familiar, avergonzada (“corrida”), para no tener que confrontar a don Juan, “pues no podía con verdad ratificarse en su primera declaración ni saber del maquinoso engaño en que se hallaba corrida de haberle hecho” (366). También ella teme al bochorno de verse acorralada por la mentira que urdió, por miedo, cuando la rescataron en el Sotillo. Nos hallamos aquí ante el silencio como protección del código de honor: el mutismo de la muchacha operaría como una expresión del miedo al escándalo y el deshonor que le acecha. Es el mismo tipo de silencio que adopta don Juan, para evitar verse involucrado en una infamia de la que él no ha tomado parte, y sus jueces (el alcalde de corte y el padre de Flora), para que nadie sepa lo ocurrido y proteger la reputación de los implicados. Para esto, se refugian en los secretos, las verdades a medias o, directamente, el no explicar sus gestiones. Estas idas y vueltas entre casas de particulares y conventos, los secreteos y la confusión que más adelante declarará sentir don Juan son realizaciones narrativas de lo que en la época se conocía como “peripecia”, concepto que, según Alonso López Pinciano, consistía en “una mudanza súbita de la cosa en contrario estado que antes era” (1953, vol. 2: 25-26). La peripecia colabora a mantener la atención del lector, a su vez que pone de manifiesto la dificultad (y por ende el mérito) de la investigación que llevan a cabo los jueces de don Juan para arribar a buen puerto.

A todo esto, la fuga de Flora prolonga la cadena de secretos y dificultades, y con ello la “peripecia”: se encadena a don Juan y su criado Páez para que se animen a confesar, en tanto ellos no atinan a decir nada. Nuevamente padre y alcalde deciden ocultarle a la madre de Flora la desaparición de la muchacha y crean una coartada, “con que excusarían otra novelada tragedia” (367), frase con la que el narrador introduce una reflexión metaliteraria, en la medida en que, hasta ahora, está contando precisamente eso, una “novelada tragedia”, sobre la cual no quisiera complicar la trama esbozando otra para la madre de la muchacha.¹² Al menos ella sigue en la

¹⁰ Retomando acciones ya vistas dentro de la novela, se ve cómo este consejo de Pedro Mexía es aplicable tanto a don Juan, quien no pudo evitar leerle la carta de Flora a su criado, como a este último, quien delata a su amo como consecuencia de la confidencia. Ambos cayeron en el error de no guardar silencio.

¹¹ Más referencias en torno al valor del silencio como virtud en emblemas y adagios en Egido, 1990: 57-58.

¹² La conexión entre novela corta y el género trágico como reflexión metaliteraria está presente también en *La señora Cornelia* de Cervantes, en la que quizás está el origen de esta aseveración de Sanz del Castillo. En el texto

ignorancia por un buen tiempo y se libra del desasosiego de alguien como don Juan, quien se encuentra “en su clausura, admirado de tantos laberintos aparentes, a la verdad confuso así del primer caso como de los después sucedidos” (368). La imagen de aquellos “laberintos aparentes” (ejemplos de “peripecia” narrativa), que vuelven “confuso” al protagonista es oportuna también como metáfora del estilo oscuro y elusivo desarrollado en la novela. Recuerda Aurora Egido, a propósito, que en la poesía barroca es “muy frecuente la imagen del laberinto como reflejo de la inefabilidad y de sus riesgos” (23). Una inefabilidad peligrosa cuya respuesta, para el hombre prudente, se encuentra en mantener silencio. Quizás por esa lección, ahora bien aprendida, don Juan ya no canta el poema que compone, solo lo escribe y no consta que se lo haya leído a nadie durante su cautiverio. Sus versos revelan su frustración y melancolía y convierten las “esperanzas logradas” de aquel poema cantado en la primera parte de la novela en “mal logradas esperanzas” (368). Don Juan está camino del desengaño y deja testimonio de ello en estos versos, en los que vierte su alma silenciosamente.

Escribir y transmitir el mensaje con el debido cuidado resulta ser el mejor modo de superar las adversidades. Así lo entiende también Flora, quien hace llegar a la casa donde se encuentra prisionero don Juan una nueva carta, en la cual aclara el caso y deslinda a su amado de la responsabilidad por su deshonor. Este tipo de documento avala la aseveración de Pego sobre la naturaleza legalista de la narración, sobre todo en esta parte: “Parece que el lector estuviese ante la relación de un juicio copiado por un escribano” (Pego 1995: 234). Asimismo, tal como el último poema de don Juan, es una manifestación del silencio, en la medida en que Flora evita hablar directamente¹³.

En su carta de descargo, la muchacha propone como argumento para exculpar a don Juan no solo el hecho de que su madre cambió el lugar de su paseo (de la Casa del Campo al Sotillo), dato con el que su auténtico galán no contaba, sino también a que la actitud del disfrazado a la hora del encuentro sexual era bien distinta a la que ella esperaba de don Juan:

Siendo la voz, talle y atroces desafueros que para mi rendimiento tuvo el supuesto amante, no correspondientes a la halagüeñas y amorosas acciones de la melosidad del que para dueño de las mías me procuraba y a quien yo desde luego, como gozosa de mi deseado afecto, me entregara sin hacer este vergonzoso retiro. (370)

Si el narrador había usado previamente el sustantivo abstracto “melosidad” para describir la conducta amorosa de la muchacha, ahora es la misma Flora quien lo usa. Se hace evidente otra vez que ella se refiere al placer mutuo, el de los amantes felizmente concertados, con el beneplácito de la dama y en oposición a “voz” (gritos y un silbo, sin lenguaje articulado), “talle” (imagen espantosa, agresiva y fállica) y “atroces desafueros” (acciones violentas, descontroladas) del rival, antítesis del amor físico armonioso, silente diríase.¹⁴

cervantino, uno de los protagonistas declara: “Yo quiero hacer un personaje en esta trágica comedia” (Cervantes, 1982: 206).

¹³ En ese sentido, se suma a otras formas de evitar la voz propia del personaje que se han visto en la novela: el papel escrito (las cartas de Flora, el poema compuesto por don Juan en la cárcel), el silbo (que es el anuncio para encontrarse) o el canto (que involucra la voz, pero adornada por la música).

¹⁴ Parece creíble, por cierto, de acuerdo con los datos que nos ofrece el narrador, que Flora se diera cuenta, solo por su conducta, de que ese sujeto que la ha sometido no era su galán. Don Juan es un romántico, mientras que su rival, Don Gaspar, parece más bien únicamente llevado por la rijosidad. Al último el traje de sátiro le sienta como un guante, como su segunda piel; en cambio de don Juan se menciona en dos ocasiones su “amorosa pasión” (342 y 345), sin énfasis en la dimensión carnal, como sí ocurre con el violador.

Con esta revelación, solo queda ratificar lo dicho con la confesión del criado, Páez, quien antes de ser sometido a tortura declara su traición a don Juan y cómo don Gaspar acabó aprovechándose del plan de los enamorados. Las autoridades llevan al criado a casa de don Gaspar. Este admite su responsabilidad e incluso intenta justificarse sosteniendo que, aunque sus fines eran de matrimonio, se había visto urgido a tomar a Flora de esa forma puesto que estaba “temeroso de no ser admitido por su poco caudal, pues por su sangre bien conocerían no lo desmerecía” (371). El juez y el padre se sienten satisfechos con esta explicación, pero necesitan urdir otra para don Juan: le dicen que lo dejarán libre por falta de pruebas y que Flora ha decidido ingresar a un convento para hacerse religiosa. Finalmente, le piden que guarde silencio: “Por lo que debía a quien era, sepultase aquel suceso en el archivo del olvido y que advirtiese a Páez lo mismo, como ellos lo harían, que otra persona no sabía el alma del caso como había pasado” (372). Se entiende que aquí el silencio está vinculado, nuevamente, al mantenimiento del honor, tanto el de la joven como el de don Juan, pues a este se le exige que no diga nada “por lo que debía a quien era”, es decir en razón de su sangre noble. Algo similar le piden a Páez, a quien tampoco se le reveló más de lo que necesitaba saber para no producir mayores malentendidos y volver a poner en peligro la honra de los implicados. Los jueces exigen “que guardase secreto en lo pasado así para con su amo [dado que don Juan no sabe, ni debe saber, nada de don Gaspar], pues tanto con él aventuraba, como con otras cualesquiera personas con quien tratase” (373).

Don Juan parece haber salido finalmente de aquel laberinto en el que tan confuso se hallaba. Como una forma de congraciarse con Flora, hace un donativo para su estancia en el convento y elige él mismo ingresar a la orden de los capuchinos. Páez por su parte va a casa de don Gaspar, le pide el disfraz que tantos males causó y le da su versión, sumamente parcial, de los hechos. Don Gaspar, más prudente, escucha lo que ya sabe, oculta sus planes de matrimonio y hasta le dice al criado que piensa enrolarse de nuevo para marchar a Lombardía. Queda solucionar la situación en casa de Flora. El alcalde y el oidor, su padre, proponen casarla con don Gaspar en secreto. En esta ceremonia privada el novio aparece con la Cruz de Santiago en el pecho, evidencia de que ahora es caballero, “en premio de sus buenos servicios en Flandes, junto con un gobierno en uno de los presidios de las Indias” (375). De la mano de su nuevo prestigio social le viene adherido un cargo de funcionario bastante conveniente, lo cual implica dejar de ser un segundón. Don Gaspar ya no es más un pretendiente, pues obtuvo el tan ansiado hábito de la orden militar más reputada y un destino donde forjar su patrimonio. La ceremonia se ejecuta en el convento. El padre de Flora entrega el dinero donado por don Juan con el objetivo de ganarse de paso, por qué no, el silencio de la abadesa del convento durante el año que la joven habitará en él.

El trámite matrimonial que recrea Sanz del Castillo aquí exige un comentario. Carmen Rabell ha observado, como un rasgo esencial de la novela corta del XVII, la elaboración de un discurso forense, influido por la legislación vigente y los postulados del concilio de Trento, a partir de los cuales el narrador se erige como un abogado que defiende a sus personajes frente a un jurado imaginario, el de sus lectores (1997: 80). En *El monstruo del Manzanares*, como lo ha estudiado Armando Pego en extenso, se percibe esta misma perspectiva del abogado que dispone las pruebas y los hechos para que juzguemos el caso de honor del triángulo de protagonistas. Esta misma perspectiva “judicial” permite entender especialmente cuán peligrosa resultaba, a todas luces, aquella promesa de casamiento (tan polémica como el matrimonio secreto de los libros de caballerías) entre don Juan y Flora, sin seguir los procedimientos habituales; no por nada cuando ella se desposa con don Gaspar se resalta que “dispusieron licencia del vicario de Madrid y dispensación de las amonestaciones sin más dilación” (375), para que el enlace siga todos los

cauces legales.¹⁵ Se toman dicho tiempo a la espera de que don Juan haya pasado el periodo de noviciado y no tenga nada que hacer en caso se entere de la verdad, ya que se le había dicho que Flora se convertiría en monja.

Pero de nada vale esta cautela, puesto que cuando don Juan se entera está ya completamente desengañado del mundo, “reducido a tan penitente vida, [que] no le convenían los desvelos humanos” (376). Es de suponer, por cierto, que su rutina en el convento de los capuchinos estaría dedicada mayormente al silencio, abocado a una vida contemplativa y de retiro. Este uso específico del silencio nos recuerda aquel estoicismo que Trueblood encontraba en la actitud silenciosa en que se puede sumergir un personaje cervantino: “El silencio representa aquí una actitud viril pero fatalista, basada en paciencia, sufrimiento, aceptación” (1958a: 177). Este es el último triunfo del silencio en *El monstruo del Manzanares*, en su dimensión finalmente religiosa y devota, de desengaño vital.

Al final de la novela, entonces, el silencio como prudencia, virtud tanto social como religiosa, se impone a los usos previamente señalados. *El monstruo del Manzanares* refleja muy bien cómo la poética gongorina se filtra en la novela corta, género con alcance más democrático, dejando así de ser un arte minoritario. El estilo culto en este tipo de narración se vuelve un código que se descifra con relativa dificultad, pero ya no es arte para una *élite* que puede disfrutar de una lectura entre líneas, como habría de leerse eróticamente el *Polifemo* a través de la transmisión manuscrita para unos pocos (Binotti, 2012). En *El monstruo del Manzanares* el erotismo soterrado se pone al servicio de una causa moral: la religión, cuya práctica en el convento adonde ingresa don Juan exige el silencio. Es el silencio del eremita, última evolución de aquel silencio que recorre la novela y empezó con un sentido puramente erótico para referirse a la figura femenina (de Galatea a Flora). El placer de la decodificación aún persiste, pero orientado a educar a un público, el de la novela corta, nobleza urbana que es educada en aquella cultura del control (Cascardi, 1992) que es una de las facetas del Barroco como arte dirigido (Maravall, 1975). En palabras de Armando Pego: “La ideología oficial se impone sobre unas vidas presas de esa cosmovisión [del desengaño], ya sea la civil o la religiosa” (1995: 229).

Podría inclusive especularse que el recurrente mutismo de los personajes, así como las constantes menciones al silencio, se propone crear un contraste, con propósito artístico, frente al estilo afectado, pretenciosamente sensual y *sonoro*, por así decirlo, en que está escrito el texto. Convendría traer a cuento una vez más el trabajo pionero de Trueblood, quien establecía dos tipos de silencio en los personajes auriseculares: el silencio positivo o elocuente, propio de lo inefable, empapado del bucolismo de aquel “maravilloso silencio” que rodea ciertas escenas cervantinas, por ejemplo; y un silencio más bien negativo, un ‘tener que callar’ propio de la cautela, la prudencia o incluso la timidez (Trueblood, 1958b, 100). En *El monstruo del Manzanares* se observa el tránsito de un silencio con dobles intenciones (disfraz, cautela, goce físico, pudor, vergüenza, deshonor, etc.) hacia uno vinculado al encierro monacal, el que abraza un escarmentado don Juan al final de la obra. Hasta el nombre del personaje avala esta conversión necesaria: este galán no será como el don Juan de *El burlador de Sevilla*, ya que sí se arrepiente a tiempo y entra a la religión. He aquí cómo un narrador moralista se apropió del sensualismo gongorino y de su empleo del silencio como expresión erótica para incluirlo en un

¹⁵ El decreto *Tametsi* del Concilio de Trento especificaba entre las normas del matrimonio la publicación de tres amonestaciones, así como la presencia del párroco y de testigos que den fe de la unión (Piluso, 1967: 67). El análisis de Rabell en el artículo citado acabó formando parte de un libro (*Rewriting the Italian Novella in Counter-Reformation Spain*), mucho más ambicioso, en el que se estudia la influencia del discurso legal en la novela corta española como género y sus vínculos con la *novella* italiana. Púedese consultar la reseña de López Martínez, 2006, para una evaluación crítica de aquel volumen.

discurso de control social y religioso. Huelga agregar que, como muestra el análisis propuesto en este trabajo en torno a *El monstruo del Manzanares*, la novela corta barroca escrita en la norma culterana merece una mayor atención de parte de la crítica aurisecular.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso (1983): “Alusión y elusión en la poesía de Góngora”. *Historia y crítica de la literatura española*. Edición de Francisco Rico y Bruce Wardropper. Barcelona, Crítica, 407-411.
- ALZIEU, Pierre, Robert JAMMES e Yvan LISSORGUES (2000): *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona, Crítica.
- ARELLANO, Ignacio (2000): “Emblemas en el *Quijote*”. *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*. Edición de Rafael Zafra y José Javier Azanza. Madrid, Akal, 9-31.
- BÉZIAT, Florence (2004): *El silencio en el teatro de Tirso de Molina*. Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos.
- BINOTTI, Lucia (2012): “Visual Eroticism, Poetic Voyeurism: Ekphrasis and the Complexities of Patronage in Góngora’s *Fábula de Polifemo y Galatea*”. *Cultural Capital, Language and National Identity in Imperial Spain*. Londres, Tamesis, 95-125.
- CASCARDI, Anthony (1992): “The Subject of Control”. *Culture and Control in Counter-Reformation Spain*. Edición de Anne J. Cruz y Mary Elizabeth Perry. Oxford-Minneapolis, University of Minnesota Press, 231-254.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (2012): *Picaresca femenina. “Teresa de Manzanares” y “La garduña de Sevilla”*. Edición de Fernando Rodríguez Mansilla. Madrid- Frankfurt am Main, Iberoamericana- Vervuert.
- CERVANTES, Miguel de (1982): *Novelas ejemplares III*. Madrid, Castalia.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel: “Indiscreciones de la pluma: cartas eróticas en la novela española del siglo XVII”, *AnMal Electrónica*, 2012, 32, 381- 403.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (2006): *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición de Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid-Frankfurt Am Main, Iberoamericana- Vervuert.
- DÉODAT-KESSEDJIAN, Marie Françoise (1999): *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*. Madrid, Iberoamericana.
- DEYERMOND, Alan D. (1967): “El hombre salvaje en la novela sentimental”. *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*. Edición de Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen. Nimega, Instituto Español de La Universidad de Nimega, 265-272.
- EGIDO, Aurora (1990): *Fronteras de la poesía en el Siglo de Oro*. Barcelona, Crítica.
- EGIDO, Aurora (1991): “*El criticón* y la retórica del silencio”. *El mundo de Gracián*. Edición de S. Neumeister y D. Briesemeister. Berlín, Colloquium Verlag, 1991, 13-30.
- GRACIÁN, Baltasar (2000): *Oráculo manual y arte de prudencia*. Edición de Emilio Blanco. Madrid, Cátedra.
- GUILLÉN, Claudio (1988): “Los silencios de Lázaro de Tormes”. *El Primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*. Barcelona, Crítica, 66-108.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Enrique (2006): “Reseña a *Rewriting the Italian Novella in Counter-Reformation Spain*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2006, 54, 630-636.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1953): *Filosofía antigua poética*. Edición de Alfredo Carballo Picazo. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 3 vols.

- MARAVALL, José Antonio (1975): *La cultura del Barroco*. Barcelona, Ariel.
- MEXÍA, Pedro (1989): *Silva de varia lección I*. Edición de Antonio Castro. Madrid, Cátedra.
- PEGO, Armando: “Un discurso jurídico y literario sobre el amor: *El monstruo de Manzanares*”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 1995, 13, 227-247.
- PILUSO, Robert V. (1967): *Amor, matrimonio y honra en Cervantes*. New York, Las Américas Publishing Company.
- RABELL, Carmen: “Notes Toward a Forensic Reading of the Spanish Novella of the Golden Age”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1997, 22, 65-86.
- RABELL, Carmen (2003): *Rewriting the Italian Novella in Counter-Reformation Spain*. Londres, Tamesis.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1990): *Diccionario de Autoridades*. Edición facsímil. Madrid, Gredos. 3 vols.
- REDONDO, Agustín (1997): *Otra manera de leer el “Quijote”*. Madrid, Castalia.
- SANZ DEL CASTILLO, Andrés (1908): *La moziganga del gusto*. Edición de Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles.
- SANZ DEL CASTILLO, Andrés (2010): “El monstruo del Manzanares”. *Novelas cortas del siglo XVII*. Edición de Rafael Bonilla Cerezo. Madrid, Cátedra, 339-376.
- SOUVIRON LÓPEZ, Begoña (1997): *La mujer en la ficción arcádica. Aproximación a la novela pastoril española*. Madrid- Frankfurt am Main, Iberoamericana- Vervuert.
- TRUEBLOOD, A. S.: “El silencio en el *Quijote*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1958a, 12, 160-180.
- TRUEBLOOD, A. S.: “Nota adicional sobre Cervantes y el silencio”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1958b, 13, 98-100.
- VEGA, Lope de (2002): *Novelas a Marcia Leonarda*. Edición de Antonio Carreño. Madrid, Cátedra.

© Fernando Rodríguez Mansilla



<http://lejana.elte.hu>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

Recibido: 29 de agosto de 2014

Aceptado: 13 de octubre de 2014